

le portique

Le Portique

Revue de philosophie et de sciences humaines

3 | 1999

Technique et esthétique

Cinéma, nouvelles technologies et dispositions sociales

Jean-Pierre Esquenazi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/298>

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1999

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Jean-Pierre Esquenazi, « Cinéma, nouvelles technologies et dispositions sociales », *Le Portique* [En ligne], 3 | 1999, mis en ligne le 15 mars 2005, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/298>

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Tous droits réservés

Cinéma, nouvelles technologies et dispositions sociales

Jean-Pierre Esquenazi

- 1 Lors de l'ouverture du premier tronçon de chemin de fer en Allemagne, l'un des médecins les éminents de l'époque écrivait dans un journal à grand tirage que le corps humain ne pourrait jamais supporter la violence des *sensations* qu'apporte un voyage dans des véhicules motorisés frôlant les trente voire les quarante kilomètres à l'heure. Qu'est-ce qui apparaît risible dans cette histoire ? Essentiellement, ce personnage de savant qui ne sait pas apprécier les nouvelles conditions de son époque. Ou plutôt, qui ne sait les apprécier qu'en fonction d'anciennes. Cette situation est pourtant fréquente : nos formes de vie ne cessent pas de se transformer, et l'utilisation d'un langage ancien pour parler d'une forme neuve produit encore des jugements « risibles » et des prophéties apocalyptiques. Ainsi, le langage de la cinéphilie, née avec la Nouvelle vague, paraît bien peu adaptée pour parler du cinéma populaire d'aujourd'hui, où les « nouvelles technologies » comptent tant. Et il devient difficile d'apprécier l'influence de ces dernières dans la production des films.
- 2 Je voudrais considérer ici la situation actuelle du cinéma, caractérisée non seulement par l'utilisation de technologies inédites, mais par la publicité faite autour de ces technologies. Je me demanderai comment nous apprécions, ou comment nous *voyons* cette conjoncture. Ce sont donc d'abord les représentations qui orientent notre appréciation du fait cinématographique et les différents modes de jugements qu'ils induisent, que je veux évaluer. Ainsi, l'admiration pour le « réalisme » cinématographique a longtemps programmé notre regard sur les films, c'est-à-dire notre intelligence du concept de cinéma ; mais il semble qu'aujourd'hui nous sommes surtout concernés par les prodiges de la machinerie cinématographique revitalisée par l'informatique. Est-ce que ce constat signifie que le cinéma lui-même a changé ? On pourrait, dans un premier temps, le penser tant on nous répète que les nouvelles méthodes de tournage et les nouveaux métiers cinématographiques ouvrent pour les responsables de la production des possibilités jusque-là inconnues.

- 3 Mais je veux d'abord me demander ce que signifie l'appréciation du chemin de fer par notre savant docteur ; j'espère ainsi en tirer quelques leçons permettant d'apprécier nos modes usuels de pensée concernant le cinéma.
1. L'écho d'une pensée
- 4 Comment admettre qu'un homme reconnu comme savant, qui pouvait avoir les comptes rendus concernant l'essor du chemin de fer en France ou en Angleterre (le rail s'est imposé tardivement en Allemagne), puisse émettre de pareilles « sornettes » ? On peut le supposer de mauvaise foi, et lié, par exemple, à une entreprise de diligences. Admettons cependant qu'il ait cru ce qu'il affirmait ; de toute façons, les avertissements contre la machine à vapeur venant de milieux scientifiques ont été si nombreux que nous risquons peu avec cette supposition. Devons-nous alors taxer ce docteur de sot et de réactionnaire et nous en tenir là ? Peut-être est-ce là nous débarrasser du problème à bon compte, d'autant que ce type d'erreur est facilement analysable : cet homme voyait le chemin de fer avec les yeux du passé ; il en jugeait d'après des représentations dépassées. On pourrait ainsi, au lieu de ne retenir qu'un aveuglement passéiste, considérer qu'il est une victime de ce qu'on pourrait appeler son « idéologie », qui l'aurait empêché de découvrir et d'évaluer justement la nouvelle machine. Et on envisagerait, dans un contraste éclairant, l'enthousiasme de tous ceux que la nouvelle science et ses produits émerveillaient. On rencontrerait alors un positivisme qu'on pourrait, lui aussi, taxer de naïf : sa vision d'un machinisme parfait surmontant toutes les difficultés des hommes paraît, aujourd'hui, tout aussi « idéologique » que le pronostic dantesque décrit plus haut.
- 5 Dans toutes les versions que nous venons de proposer, nous comprenons la réaction du médecin allemand comme l'application d'une interprétation par-dessus un fait, de telle manière que celui-ci soit finalement recouvert par celle-là. Le médecin *voit* le chemin de fer *comme* un danger pour notre santé. Wittgenstein, dans un long passage des *Investigations philosophiques*, interroge patiemment ce concept de « voir comme »¹. Son intention est de montrer que le « voir » doit être analysé comme un « voir comme ». Il s'intéresse particulièrement à toutes les expériences où nous voyons soudainement un objet changer d'aspect : non que l'objet change effectivement, mais que nous découvrons soudainement en lui un trait que nous n'avions pas remarqué jusque-là, et dont la présence soudaine nous oblige à modifier notre vision de cet objet. La démonstration du philosophe consiste essentiellement à montrer que dans ce cas, l'objet n'est plus le même pour nous, que notre regard le voit différemment. Ce qui ne serait pas le cas, si nous nous contentions de changer d'interprétation en plaquant sur la vue persistante de l'objet une représentation puis une autre. Comme le montre Strawson, ce à quoi s'oppose Wittgenstein est la conception qui fait de la perception visuelle et de l'interprétation deux moments distincts qui s'associent pour fonder notre vision de l'objet². Au contraire, il faut admettre qu'une « représentation rencontre une impression visuelle »³ pour construire notre expérience visuelle, ce que nous voyons de l'objet. Il n'y a pas une vue de l'objet sur lequel se surimpose une représentation, mais un amalgame entre les deux, et cet amalgame est ce que nous voyons. Notre « voir » n'est donc pas seulement l'opération de notre sens de la vue, il est aussi « l'écho d'une pensée »⁴. À un certain moment, Wittgenstein appelle celui-ci une *disposition* : « “Pour moi, c'est un animal percé d'une flèche.” C'est ainsi que je (comprends) traite cette image ; c'est là ma *disposition* à l'égard de la figure. »⁵ La *disposition* de notre médecin à l'égard du chemin de fer est déterminée par une conception du corps humain où ce dernier peut être mis en danger par les vitesses atteintes par le chemin de fer à vapeur.

- 6 Il ne faut pas comprendre la disposition comme une sorte d'illusion : elle serait une lunette trompeuse qui nous ferait comprendre l'objet autrement qu'il n'est. Mais, comme le montre Wittgenstein, il n'est pas de vue sans pensée ; une disposition est l'outil idéal *nécessaire* qui nous permet de voir autre chose qu'un ensemble de taches ou qu'une suite de faits incompréhensibles. On ne doit pas non plus penser la disposition comme un code ou une convention a priori, à travers laquelle passerait toute notre vue. Un code impose une loi imprescriptible qui contraint celui qui s'y soumet. Or, une disposition n'a pas le statut d'une détermination, mais celui d'une idée vague (Peirce). Dans le langage de Wittgenstein, elle est quelque chose comme un concept : un terme capable de désigner une famille de significations, même si ce qui fait de cette famille un ensemble reste imprécis et variable ⁶.
- 7 La disposition s'incorpore à l'impression visuelle (ou au mot, puisque pour Wittgenstein comprendre un mot est une opération apparentée à celle de voir un objet), et donne sens à l'expérience que nous sommes en train de vivre, ou plutôt, et c'est important, fait que ce que nous vivons devient une expérience.
- 8 Une dernière remarque avant d'en revenir au cinéma : si l'on appelle « significations », comme Vincent Descombes le propose, « les propriétés des choses qui introduisent un sujet » ⁷, on doit admettre que l'action d'une disposition nous constitue en *sujets*. Il est la trace de l'organisation à laquelle la disposition appartient : ce qui permet à une famille de signification de se tenir dans le monde sous la forme de ce que Descombes appelle un « esprit objectif » ⁸.

2. Technologie et cinéma

- 9 « Les nouvelles technologies envahissent le cinéma d'aujourd'hui » : cette phrase, que nous pourrions considérer méthodologique comme un grand « fait social », signifie d'abord que de nouvelles méthodes de fabrication des images cinématographiques, utilisant l'ordinateur et le digitalisme, sont utilisées pour produire des films « populaires », destinés au « grand public ». Elle signifie ensuite que ces techniques sont publicisées pour devenir des arguments de vente : on propose, tout à la fois, le film et les techniques qui ont permis sa réalisation, les personnages et le processus de leur invention grâce à l'ordinateur.
- 10 Cette situation, qui n'est vraiment apparue que depuis une dizaine d'années, suscite aujourd'hui des types de discours critiques sur le cinéma fort variés. En d'autres termes, le fait que « les nouvelles technologies envahissent le cinéma d'aujourd'hui » s'est allié avec des ensembles différents de dispositions socialement répandues, avec des formes d'esprit objectif, qui nous font voir le cinéma de manière souvent antagoniste ; en tout cas ils en composent des images distinctes. Ces discours ne changent pas grand chose à l'attitude du public, extrêmement attiré par ces films, à condition qu'ils sachent aussi raconter une bonne histoire, comme l'exemple de *Titanic* le montre bien ⁹. Avant de nous intéresser à ces discours inscrits au carrefour de l'histoire des discours sur le cinéma et de notre histoire sociale, et aux dispositions qu'ils manifestent, rappelons-nous que la situation actuelle ressemble à d'autres situations cinématographiques.
- 11 Au début du siècle, Méliès présente un cinéma de la prestidigitation, qui met en valeur les truccages rendus possibles par la technique cinématographique : le spectateur sait que le spectacle repose sur des procédés analogues à ceux utilisés par les magiciens de théâtre, au moins dans leur esprit, tout en ignorant la nature de ces procédés. Comme le montre Jean-Marc Leveratto, la technologie cinématographique est ici mise en avant aux dépens

de la fameuse « impression de réalité »¹⁰ : on préfère montrer le cinéma plutôt que la réalité, des effets de machine plutôt que des effets de réel. Le spectateur n'en retire pas un « plaisir pur du corps dégagé du besoin »¹¹, mais un plaisir de la surprise : il est encouragé à apprécier la beauté d'un truc tout en se demandant comment il est produit.

- 12 Les cinéastes soviétiques des années vingt affirment la prééminence du montage comme l'opération primordiale du cinéma. Et ils n'hésitent pas, dans leurs films, à exhiber son pouvoir en faisant surgir, au détour d'un photogramme, une image inattendue ou surprenante. La prise de vue est conçue comme la capture des signes qui vont entrer dans la danse du montage, que cette danse soit appelée « montage des attractions », « ciné-œil », ou « montage intellectuel ». Il est vrai qu'on vise à faire surgir un plus-que-réel capable d'exprimer quelque chose de la réalité. Il est vrai aussi que la critique que le régime adressera à ces jeunes gens ambitieux, celle de n'être que des « formalistes », revient à leur dire que ce plus-que-réel n'est qu'un effet de machine, incapable de toucher, en fait, à la réalité. L'exhibition technologique dans le cinéma soviétique des années 20 a bien sûr un sens très différent de la magie de Méliès ; il n'en reste pas moins qu'il s'agit là de styles filmiques marqués par l'affirmation de la présence de la « machine ».
- 13 On dit souvent que le cinéma américain, particulièrement celui des décennies trente et quarante, peut être défini – et se définit lui-même – comme le cinéma de la transparence¹². Cependant la technique, en tant que présence publicisée, n'est pas absente. Elle apparaît d'abord dans l'assertion réitérée que « l'argent est sur l'écran » : car cette transmutation ne réussit que grâce à la maîtrise technologique dont font preuve les studios. D'autre part, la transformation visible d'un corps laborieux, celui d'un comédien attentif à composer des personnages renouvelés, en corps lumineux, celui d'une star vouée à ne jouer, à la ville comme à l'écran, qu'un seul rôle, celui confectionné à son intention par des producteurs vigilants, appartient également à un ordre technicien ; comme l'écrit Edgar Morin, « la star a deux vies : celle de ses films, et sa vie réelle. En fait la première tend à commander ou à happer l'autre »¹³. Et cette vie cinématographique est une construction qui s'affirme comme telle et ne dupe personne. Si une star sortait de son personnage, chacun lui en voudrait : sa vie d'artiste serait proche de sa fin. Là encore, la machine cinématographique se montre ; elle prend la forme de « l'usine à rêves », célébrée et décriée tout à la fois.
- 14 Ces trois situations ne sont pas détachables des dispositions particulières qui les ont évaluées et conduites jusqu'à nous. C'est-à-dire que nous n'avons connaissance que d'images produites par le mélange de faits et de représentations dont elles ont été l'occasion. Le cinéma de Méliès a longtemps été tenu pour la source d'un genre mineur du cinéma : l'affirmation trop forte du spectaculaire y interpelle de manière trop aiguë le réalisme supposé de la machine cinématographique¹⁴. Le génie soviétique du montage est associé à un art de l'idée qui saurait traiter le réel comme une réserve de signes où puiser la matière d'une démonstration qui concerne son sens. Et l'industrialisation américaine, capable de produire avec des êtres réels socialement inexistantes des êtres fictionnels pourtant terriblement charnels, est souvent comprise comme l'origine d'un monde propice au repos des travailleurs, cependant magnifié par l'inventivité de quelques réalisateurs inventifs.
- 15 Ces portraits ne font pas l'unanimité ; cependant, ils désignent des positions majoritaires et suffisamment consensuelles pour qu'elles apparaissent comme des points de départ presque obligatoires de toute réflexion. La situation actuelle est loin d'être aussi

tranchée. Les visions de l'impact numérique sur le cinéma sont très différentes : tout se passe comme si le contexte actuel permettait l'expression de dispositions variées. Le cinéma lui-même est l'objet d'opinions incompatibles, qui pourtant ne se contredisent pas entièrement. Nous essaierons d'éclairer la question en examinant certains débats auxquels ont donné lieu des événements cinématographiques récents.

3. Au sujet de quelques débats récents

- 16 On se rappelle que le film de Spielberg, *La Liste de Schindler*, a été violemment attaqué : celui dont la voix a été, en France du moins, la plus forte, est celle de Claude Lanzman. Bénéficiant d'une grande légitimité grâce à son œuvre monumentale, *Shoah*, projetée quelques années auparavant, il n'a pas seulement critiqué le film mais son principe. Comment est-il possible de dire l'événement qu'a été la Shoah en utilisant une fiction, même inspirée par des faits réels ? Comment peut-on penser utiliser la machinerie cinématographique pour reconstituer un monde comme celui de la solution finale ? Les questions posées par Lanzman contenaient deux critiques implicites contre le film de Spielberg. La première concerne la narration : Spielberg, quelle que soit sa bonne volonté, doit se plier à un vraisemblable narratif, auquel l'histoire de la solution finale échappe absolument. Le second argument est ontologique : il n'est pas possible, parlant de la Shoah, de montrer autre chose que les lieux, les objets, et les personnes qui y ont été réellement impliqués. La pédagogie spielbergienne ne peut rien nous apprendre, puisqu'elle ne s'appuie pas sur les traces effectives de l'événement, comme l'a fait le film de Lanzman.
- 17 La position de ce dernier est ici celle que l'on attribue communément à André Bazin, et que les articles « Ontologie de l'image photographique » et « Montage interdit » expriment¹⁵. Le raisonnement comporte deux thèses qu'il est intéressant d'expliciter. La première concerne le monde dans lequel nous vivons : celui-ci est composé d'hommes et d'objets qui composent notre réalité. Cette dernière est donc une et irremplaçable, et se distingue fondamentalement de tout ce qui n'est pas elle, particulièrement de tous les systèmes de signes que nous employons pour la désigner. La seconde thèse porte sur le cinéma : la machinerie cinématographique est essentiellement objective, car capable de nous faire voir la réalité elle-même. Quand on l'emploie comme un instrument pour fabriquer du faux-semblant, on triche avec la définition ontologique de la machine, surtout quand on prétend que ce faux-semblant représente une réalité avérée. Spielberg, ou Cameron (le réalisateur de *Terminator* ou de *Titanic*), approuveraient sans doute la première de ces deux thèses. Mais ils refuseraient l'idéalisation de la technologie cinématographique, et son immobilisation dans une posture d'enregistrement du réel. En revanche, ils affirmeraient qu'il est possible de reconstituer la réalité en se donnant tous les moyens que la technique permet d'employer. Cameron, dans un entretien donné aux *Cahiers du cinéma*, à propos du naufrage du *Titanic*, déclare : « C'est vrai que tout est fidèle dans le moindre détail. »¹⁶
- 18 Il semble qu'il y a malgré tout un point commun entre Lanzman et Spielberg : celui-ci réside dans la première de nos deux thèses, c'est-à-dire dans l'affirmation de l'objectivité de la réalité et donc dans l'importance du critère de la vérité dans l'évaluation des produits sémiotiques : il est possible d'apprécier la vérité d'une représentation en la confrontant à la réalité qu'elle a pour fonction de représenter.
- 19 Pourtant ce critère n'apparaît plus déterminant dans un autre débat, que le dernier Festival de Cannes a contribué à susciter. La société Gaumont y présentait à la fois *Le Cinquième Élément* de Luc Besson et les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard. Chacun des

deux films utilise le dernier cri de la technologie numérique pour le premier, de la vidéo pour le second. Chacun des deux le fait à sa façon avec des objectifs extrêmement différents : Godard souhaite élaborer une histoire du cinéma conduite avec les moyens du cinéma, principalement ceux du montage ; tandis que Besson veut produire un film de divertissement en proposant une fantaisie à la fois surprenante et crédible. Godard s'empare librement de tous les films et de tous les livres (car les citations abondent), les recomposant à sa guise, pour bâtir ce point de vue explicitement affirmé d'une histoire de notre temps tel que le cinéma l'a traduite ou l'a parfois ignorée. Besson s'empare librement de toutes nos obsessions postmodernes sous la forme d'objets significatifs, ainsi que de tous les traitements de l'image disponibles, pour concocter une fiction complètement hors de toute historicité. Comme le dit Yannick Dahan à propos du film d'action moderne, « le contexte sociohistorique disparaît au profit d'une aseptisation politique évidente »¹⁷. Ce que retiennent les « fans » du film, c'est essentiellement le jeu avec les personnages et les objets du film, jeu codé qui entretient les conversations des cours de récréation et constitue une nouvelle culture cinématographique propre à la nouvelle génération¹⁸.

- 20 Godard, quand il critique *Le Cinquième Élément* ou d'autres films analogues, ne leur reproche pas de ne pas montrer ou de dénaturer « la » réalité, comme Lanzman lorsqu'il critique Spielberg. Son blâme s'adresse à la conscience de Luc Besson : de son point de vue, celui-ci n'exerce pas ses responsabilités en se bornant à accumuler technologies et clins d'œil, excentricités et trucs postmodernes¹⁹. Pourtant Godard fait lui aussi son « marché » : il ne choisit pas, pour constituer ses *Histoire(s) du cinéma*, des clichés de notre contemporanéité, mais des extraits de films réalisés par Rossellini, Pasolini, Hitchcock, etc., et des fragments de Wittgenstein ou de Reverdy.
- 21 Les deux cinéastes trouvent donc leur matière première, non dans la réalité, mais dans des réservoirs de signes. Ce qui les oppose tient à leurs desseins respectifs : Godard veut, avec son choix de signes, composer un point de vue sur la réalité ; ou plutôt, il faut mieux dire qu'il cherche à déterminer « ce qu'il faut penser de la réalité » ; et cette « pensée de la réalité » se confond avec sa réalité de sujet social. Dans cette perspective, Godard entre ouvertement en lutte avec d'autres « pensées de la réalité » : particulièrement celles où le rôle de l'art n'a pas à faire avec la morale.
- 22 On peut également, semble-t-il, condenser la pensée godardienne en deux thèses. La première concerne la réalité, mais s'oppose radicalement à la première thèse bazinienne (ou lanzmanienne) : dans sa perspective, il n'existe que des signes, c'est-à-dire que nous n'avons à faire qu'avec des signes. Toute chose peut servir de signe à propos d'une autre chose, qui elle-même peut être le signe d'une troisième. Il n'y a donc pas UNE réalité inaltérable et immuable, mais des ensembles de signes que l'on peut combiner de différentes manières. Aucune chose n'est ontologiquement plus vraie qu'une autre : l'image d'un film (le suicide de l'enfant de *Allemagne année zéro*²⁰ ou la mort des amants dans *Duel au soleil*²¹) peut être tout aussi juste qu'un véritable suicide ou un véritable double meurtre. Dans un monde de signes, ce n'est en effet plus la *vérité* qui devient un critère mais la *justesse*. Car cette première thèse godardienne est liée à une seconde : il est possible d'imposer à ces signes un point de vue juste, c'est-à-dire un point de vue qui rende compte (qui rende « justice » à) de nos formes de vie usuelles. En composant des signes, on peut affirmer une intentionnalité qui apparaît comme le sens donné à nos existences. Si le travelling est affaire de morale, si le rapport entre deux signes peut faire voir ce qui n'apparaissait pas autrement, le cinéaste se doit d'exercer sa responsabilité

afin de donner sens au monde. L'auteur n'est plus celui qui doit laisser advenir le réel dans sa caméra ; mais celui qui recompose les signes disponibles afin d'exprimer au mieux ce qu'il en est de ce que nous appelons « réalité ».

- 23 L'acceptation de la première thèse n'implique pas l'adhésion à la seconde. Ce qu'aiment les amateurs de films technologiques consiste rarement dans un point de vue généralisant ou universel. Ils préfèrent s'amuser de la recomposition ludique des signes qu'opèrent les réalisateurs. Il n'est pas étonnant que l'un de leurs réalisateurs préférés soit le réalisateur de *Mars attacks !*, Tim Burton. Les jeunes cinéphiles apprécient son art consommé qui consiste à jouer avec les rôles, les situations, et les clichés encombrants de notre civilisation médiatique. Par ailleurs, Burton apparaît avoir hautement conscience du sens de son travail. Par exemple, quand le Joker est roulé par Batman dans le film du même nom, il s'exclame : « Mince alors ! Comment fait-il pour avoir de tels gadgets ?! ». Burton et ses spectateurs reconnaissent le caractère sémiotique du monde. Mais ils n'en tirent pas la même conclusion que Godard : pour eux, il n'est pas pensable de recomposer un ordre signifiant à partir du désordre ambiant ; on peut seulement s'en amuser, en ajoutant à des signes-clichés des signes-chimères, en accumulant les signes de signes, ou en obligeant des signes vieux et usés à entrer dans une sorte de danse infernale. La technologie numérique est alors la bienvenue, puisqu'elle permet une invention toujours renouvelée de signes merveilleux. Burton constate le destin sémiotique du monde et accepte l'équivalence des points de vue : puisque tout est série de signes, aucune série ne peut prétendre à être privilégiée.

4. Dispositions et succès publics

- 24 L'utilisation des techniques numériques dans la production de films contemporains a relancé un vieux débat, insufflé une vigueur nouvelle à d'anciennes positions et donné une sorte d'évidence à des convictions autrefois rares. Il est vrai, comme nous l'avons vu, que la question de la machine est une vieille problématique de la réflexion cinématographique. Mais le développement de l'informatique en a revivifié l'acuité : ce que nous avons considéré comme un fait – « les nouvelles technologies envahissent le cinéma d'aujourd'hui » – ²², a étendu le champ des dispositions (au sens de Wittgenstein) socialement manifestes qui déterminent les différents regards portés sur le cinéma. Le problème technologique divise l'ensemble des spectateurs de cinéma (un ensemble il est vrai si disparate qu'il est impossible d'employer ici le terme de « communauté ») selon des visions inégales du cinéma : celui-ci apparaît ici comme un dispositif d'enregistrement (c'était la position de Daney), là comme la plus moderne des machineries capables de produire du trompe-l'œil (c'est le plus souvent la position de Spielberg), etc. Nous allons profiter des remarques du précédent paragraphe pour tenter de comprendre la logique des différentes dispositions sociales contemporaines vis-à-vis de l'usage de la technologie numérique au cinéma.
- 25 Entre les deux débats évoqués, celui qui oppose Lanzman à Spielberg d'une part et celui qui oppose Godard à Burton et Besson d'autre part, apparaît une très grande différence. Lanzman et Spielberg admettent vivre dans un monde à l'intérieur duquel on trouve deux types d'objets différents, les choses et les signes. Autrement dit, ils distinguent la réalité des entités permettant de la désigner et de la signifier. En revanche, Godard ou Burton comprennent le monde (du moins c'est ainsi que leurs intentions affichées et leurs films nous les présentent) comme un ensemble homogène de choses-signes, qui peuvent circuler, changer de rôle ou de fonction, assumer un état puis un autre. Se dessine donc

un premier partage, selon que l'on voit la réalité comme un ensemble de choses ou comme un ensemble de signes.

- 26 Cependant, les revendications émises par Lanzman et Godard ont un air de famille : ils prétendent en remonter à leurs opposants au nom d'une responsabilité technologique. Tous deux prétendent qu'on ne peut pas faire n'importe quoi avec le cinéma. Lanzman voudrait qu'on se serve de la caméra comme d'un révélateur d'une réalité déjà présente ; tandis que Godard cherche à utiliser les opérations de montage (en donnant à ce terme une amplitude suffisante) pour exhiber ce qu'il en est de l'organisation sémiotique du monde, c'est-à-dire, puisque le monde est signe, de l'organisation du monde. Tous deux affirment, pour le dire brièvement, qu'on ne peut pas faire n'importe quoi avec la technologie cinématographique. Alors que pour Spielberg, tous les moyens numériques sont bons s'il faut recréer l'univers concentrationnaire ; et Burton ne pense pas le choix technologique en fonction d'une éthique technicienne, mais en fonction d'une efficacité ludique. Il n'est pas certain, il est même très peu probable que Spielberg ou Burton n'incluent aucune considération morale dans leur activité de cinéaste. Spielberg s'est acharné à représenter mimétiquement certains décors de *La Liste de Schindler*. Et Burton confère au jeu sémiotique qu'il confectionne une fonction critique, adressée aux signes-clichés à l'intérieur desquels nous nous mouvons. Mais Godard ou Lanzman prétendent choisir leurs moyens techniques pour des raisons morales, ce qui n'est le cas ni de Spielberg ni de Burton.
- 27 Il semble que nous sommes en face de quatre regards différents sur la technologie cinématographique, que nous avons emblématisés à travers les noms de quatre réalisateurs : Lanzman, Godard, Spielberg, Burton. Ces regards se distribuent en fonction des réponses données à deux questions. La première concerne la conception de la réalité ; les réponses possibles sont : « nous vivons dans un monde de choses », ou « nous vivons dans un monde de signes ». La seconde touche au rôle moral *a priori* des technologies cinématographiques ; certains pensent que ce rôle est décisif, d'autres le jugent insignifiant. Comme chacun donne une réponse aux deux questions, cela fait bien quatre types de positions possibles.
- 28 On pourrait être tenté de croire que ces débats et ces polémiques ne regardent pas le « grand public », ou du moins qu'il s'en désintéresse. Pourtant la transformation actuelle de la distribution des films marquée par la construction de grands supermarchés cinématographiques programmant une dizaine de films dans des salles superbes nous renvoie au débat précédent. En effet, le succès de ces « kinépolis » signifie en même temps le triomphe populaire du cinéma technologique. Ce dernier a trouvé grâce à ces salles des lieux propices à sa diffusion. Il faut cependant marquer un écart important entre le cinéma de Cameron ou de Spielberg et celui de Burton ou de Besson : les plus grands triomphes sont réservés aux films qui utilisent les techniques numériques pour fabriquer des représentations les plus exactes possibles d'une supposée réalité. *Titanic* se distingue, nous l'avons dit, par sa fidélité à ce que nous savons du naufrage ; *Jurassic Park* vaut par son développement minutieusement réaliste d'un point de départ extravagant ; et *La Liste de Schindler* veut reconstituer scrupuleusement l'histoire d'un homme et d'un sauvetage. Tout se passe comme si, malgré le pronostic de Lyotard, les grands récits étaient très loin d'être morts et enterrés²³. Et le savoir que possèdent à peu près tous les spectateurs de ce qu'il en est des formes actuelles de fabrications des images n'empêchent pas ceux-ci d'apprécier ces récits comme tels. Que *Titanic* n'ait pas été (ou pas seulement) produit selon la technique de l'enregistrement comme l'a été *Autant en emporte le vent*

n'empêche pas le public d'adhérer au récit historique qu'il propose, comme il adhérerait à celui du film produit par David O. Selznik. En d'autres termes, d'une part le public n'est pas dupe, moins qu'il n'a jamais pu l'être : il sait (parce qu'on insiste beaucoup pour qu'il le sache) ce qu'il en coûte d'effort techniques pour mimer l'objectivité d'un événement ancien (de ce point de vue, on ne peut qu'être atterré par des déclarations comme celles-ci : « Toutes les technologies virtuelles propagent de l'indécidable ; mais est-ce que ce sont les technologies virtuelles qui propagent de l'indécidable ou notre univers indécidable qui fabrique la technologie du virtuel ? C'est indécidable ! »²⁴). Ce qui ne l'empêche pas d'apprécier aussi ce qui lui apparaît comme la *vraisemblance* du film (si des films comme *Le Cinquième Élément* trouvent un succès presque comparable, c'est au nom, me semble-t-il, d'une autre sorte de vraisemblance, qui a trait à la violence telle qu'elle est mise en scène par notre société).

- 29 La démarche d'un Tim Burton constitue immédiatement le monde contemporain et sa technologie comme une culture : la capture d'un objet, dont la nature première est d'être un signe, pour le transformer en un autre signe, exige un détachement lucide vis-à-vis de notre monde et une grande maîtrise de sa matière. Comprendre notre monde comme une culture et pas seulement comme un territoire où il faut s'affirmer n'est accessible qu'à celui qui bénéficie d'un certain confort. Burton est un cinéaste aimé des magazines et des revues, mais n'est pas toujours compris par les journaux populaires.
- 30 L'intransigeance de Lanzman et de Godard a peu d'écho dans le public. Elle n'est pas seulement réductible à la volonté de s'affirmer comme des artistes, maudits ou inspirés. Il s'inscrivent tous les deux dans des traditions cinématographiques, où le cinéma doit rendre compte des films produits à des états supposés de la société. Ces traditions sont aujourd'hui bien vivantes, et le succès de certains films baziniens produits récemment en Angleterre (comme *Les Virtuoses*) ne conduit pas à penser une quelconque fin de ces pratiques.
- 31 Bref, le renouveau technologique du cinéma paraît avoir élargi le champ des conceptions du cinéma, aussi bien du côté de la production que de celui de la réception. Ces dispositions s'affrontent sans s'exclure, et il semble un peu tôt pour conclure à la mort du cinéma.

NOTES

- 1.. WITTGENSTEIN L., *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1961 (1945), XI, p. 325-361.
 - 2.. STRAWSON P. F., « Review of *Philosophical Investigations* », p. 22-64, in PITCHER G. (dir.) *Wittgenstein The Philosophical Investigations A Collection of Critical Essays*, New York, Anchor Books, 1966, p. 59-61 (première édition in *Mind*, Vol. LVIII, p. 70-99).
 - 3.. *Investigations philosophiques*, p. 339.
 - 4.. *Ibid.*, p. 344.
 - 5.. *Ibid.*, p. 337. C'est Wittgenstein qui souligne.
-

- 6.. Sur ces derniers points, consultez WOLHEIM R., « Dessiner un objet », p. 239-266, in LORIES D., (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1998.
- 7.. DESCOMBES V., « Pourquoi les sciences morales ne sont-elles pas des sciences naturelles », p. 53-78, in LAFOREST G. & de LARA P. (dir.), *Charles Taylor et l'interprétation de l'identité moderne*, Saint-Nicolas, CCIC & Presses U. de Laval & Cerf, 1998.
- 8.. Sur ce point, voir « Pourquoi les sciences morales ne sont-elles pas des sciences naturelles », p. 74-78 ; et DESCOMBES V., *Les Institutions du sens*, Paris, Minuit, 1996, p. 267-305.
- 9.. Il serait intéressant, de ce point de vue, de comparer *Autant en emporte le vent* et *Titanic* : deux films au succès formidable, produits avec de grands budgets, qui promettaient tous deux de faire voir l'argent sur l'écran, et tous deux inspirés par des faits « historiques ».
- 10.. LEVERATTO J.-M., « Les usages sociaux du trucage cinématographique », in *Champs Visuels* 2, juin 1996, p. 86-87.
- 11.. « Les usages sociaux du trucage cinématographique », p. 90. L'expression « plaisir pur » désigne, dans le texte de Leveratto, un état naïf du spectateur, qui s'opposerait à la morale bourgeoise érigeant en principe moral l'exigence de voir transparaître la réalité à travers le cinéma. On suppose à ce spectateur un état d'esprit qui ne serait qu'un état de corps rendu heureux grâce au cinéma. Ce dualisme rend malaisé la conclusion de l'article.
- 12.. BORDWELL, STAIGER et THOMPSON ont, sur le sujet, presque tout dit (in *The Classical Hollywood Cinema*, Londres, Routledge, 1988).
- 13.. MORIN E., *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, Paris, Gonthier Médiations, 1965 (1958).
- 14.. Sur ce point, voir « Les usages sociaux du trucage cinématographique », p. 87.
- 15.. BAZIN A., « Ontologie de l'image photographique » p. 9-17, « Montage interdit » p. 49-61, in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1975. On aurait cependant tort de réduire la position de Bazin au slogan *montage interdit !* : d'autres articles manifestent des positions plus souples, ou même une défense argumentée du montage (voir par exemple « Un film bergsonien : "Le Mystère Picasso" », p. 193-202).
- 16.. « Entretien avec James Cameron », in *Cahiers du cinéma* 520, janvier 98, p. 27.
- 17.. « Le film d'action : idéologie "ramboesque" et violence chorégraphique », in *Positif*, p. 72.
- 18.. Contrairement à ce qu'écrit dans *L'Écran post-moderne* Laurent JULLIER (Paris, L'Harmattan, 1997), qui ne voit dans ce style de film qu'une suite ininterrompues de stimuli capable d'éprouver les sens des spectateurs mais non de fonder une cinéphilie inédite.
- 19.. Reproche qu'il adressa dernièrement aux cameramen sur le plateau de Paris Première, quand, interviewé par Paul Amar, il les accuse de n'avoir « aucun point de vue » à son égard.
- 20.. De Roberto Rossellini, 1948.
- 21.. De King Vidor, 1946.
- 22.. La notion de « fait » est tout sauf simple ; nous n'entrerons pas dans une discussion sur le sujet.
- 23.. Je fais ici une remarque hors-sujet : le succès social de l'équipe de France de foot me semble beaucoup devoir au *récit exemplaire* de ses aventures multiples et successives, où les rebondissements et les grands sentiments ne manquaient pas.
- 24.. BAUDRILLARD J., *Le Paroxyste indifférent*, Paris, Galilée, 1998, p. 65.

AUTEUR

JEAN-PIERRE ESQUENAZI

Professeur à l'Université de Metz. Directeur de la revue *Champs visuels*, il est l'auteur de nombreux articles sur le cinéma, la peinture, la télévision, la théorie de la communication. Il a notamment publié *Film, perception et mémoire*. À paraître : *Télévision et démocratie*, PUF et *La Femme aux distorsions*, L'Harmattan.